

CV Photo

Bill Vazan Carnet de voyages Bill Vazan Travel Journal

Mona Hakim

Numéro 30, printemps 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21737ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hakim, M. (1995). Bill Vazan : carnet de voyages / Bill Vazan: Travel Journal. *CV Photo*, (30), 14–32.

b

i

l

l

v

Carnet
de
voyages

a

z

a

N

A bien observer les photographies fragmentées de Bill Vazan, on comprendra l'intention d'interroger les conditions mêmes du procédé de la photo et, par là, celles de la vision. Conditions reliées à ce que Philippe Dubois nomme la « *platitude* » de l'image photographique, celle-ci « renforcée par la nature monoculaire du dispositif optique [et qui] donne de l'objet un point de vue unique¹ ». « Le second trait spécifique qui caractérise l'index photographique, mentionne au préalable l'auteur, fait de celui-ci un objet-plan : à la fois plat, planaire et plaqué² ». Chez Vazan, cette platitude de l'image est inexistante ou, à tout le moins, volontairement annihilée. Les figures semblent procéder d'une mise en relief, soumises à une inversion catégorique de la perspective monoculaire, c'est-à-dire ouvertes à une vision multiple. Nous ne sommes pas très loin ici de la sculpture, avec ses effets de volume, sa « *physicalité* » si l'on peut dire, alors que l'on sait à quel point la sculpture chez Vazan joue un rôle majeur à l'intérieur de sa production globale. La photographie, rappelons-le, ayant fait chez lui son apparition à la fin des années 60 afin de témoigner de ses projets de land art.

Que ce soit dans ses sculptures, ses dessins ou ses photographies, le contenu, en aucun cas, ne reste figé : décomposition du réel, reconstruction, vibration et mouvance formelles. Les lignes que l'artiste grave dans la pierre ou celles zigzaguant sur le papier des dessins tracent toutes un réseau de ramifications semblables à un système vasculaire ou à des relevés topographiques. Images polysémiques, non seulement dans une perspective formelle, mais aussi référentielle. L'histoire, l'archéologie, la topographie, l'ethnographie, la science, la cosmogonie s'entrecroisent et tissent une trame cristalline qui traverse le temps jusqu'à l'origine. D'où les signes primitifs qui émanent des pierres gravées et qui empiètent et se déploient sur le paysage actuel. D'où également l'effet de mobilité des objets dont les tracés internes semblent vouloir excaver la couche terrestre et s'étaler dans toutes les directions dans un système englobant et planétaire.

Cette traversée temporelle et spatiale, inhérente à ses sculptures extérieures, demeure, d'une part, tributaire d'une conscience environnementale, sociale et culturelle. L'intervention directe sur le paysage témoignant à la fois de la relation entre l'homme et l'espace qu'il occupe, et d'une prise de possession, voire d'une nouvelle mise en situation sur le site naturel. Le travail dans/sur le paysage contribue certes

à réduire l'échelle terrestre à la mesure de l'intervenant, comme à apprivoiser un territoire et une architecture donnés afin de mieux les maîtriser. Or le land art est également une expérience sur la perception, sur le cadrage, sur les points de fuite du regard. C'est en cela que cette pratique s'apparente à la photographie et fait de cette dernière son prolongement. Philippe Dubois résume bien ce type de mécanisme structural : « La photographie, l'architecture, l'installation sont toutes des *machines* à voir, c'est-à-dire à façonner le réel, à le construire par un jeu de normes perceptives, à le rationaliser par une mise en forme plus ou moins totalitaire³ ».

Dans les six photographies ici reproduites, Bill Vazan poursuit son observation et sa schématisation du monde environnant. Hormis *Large Glass Globes* et *Haïda Canoe*, les objets captés renvoient aux monuments sacrés, aux architectures gothiques ou de la préhistoire. Toujours le retour aux moments mythiques, la ré-actualisation des événements qui ont marqué le cours de l'histoire, le clivage temporel. Du point de vue formel, l'image se construit à partir d'une succession de plans fixes assemblés en mosaïque à même les planches-contacts. Assemblage que l'on pourrait comparer aux enfilades de points creusés dans le roc, issues des sculptures de l'artiste. Le contenu des photographies se voit ainsi morcelé, et les parties du tout subtilement déphasées. Contrairement à ce que l'on peut croire de prime abord, il ne s'agit pas d'une seule découpe de l'image, mais d'une combinaison de plusieurs prises. Chacune d'elles marquant un temps et un espace spécifiques. Opération de déconstruction et de reconstruction en plans saccadés, selon laquelle l'observateur se doit de raccorder les séquences. Mais aussi (et surtout) enregistrement du déroulement du temps par le biais de ces dits mécanismes de mouvement.

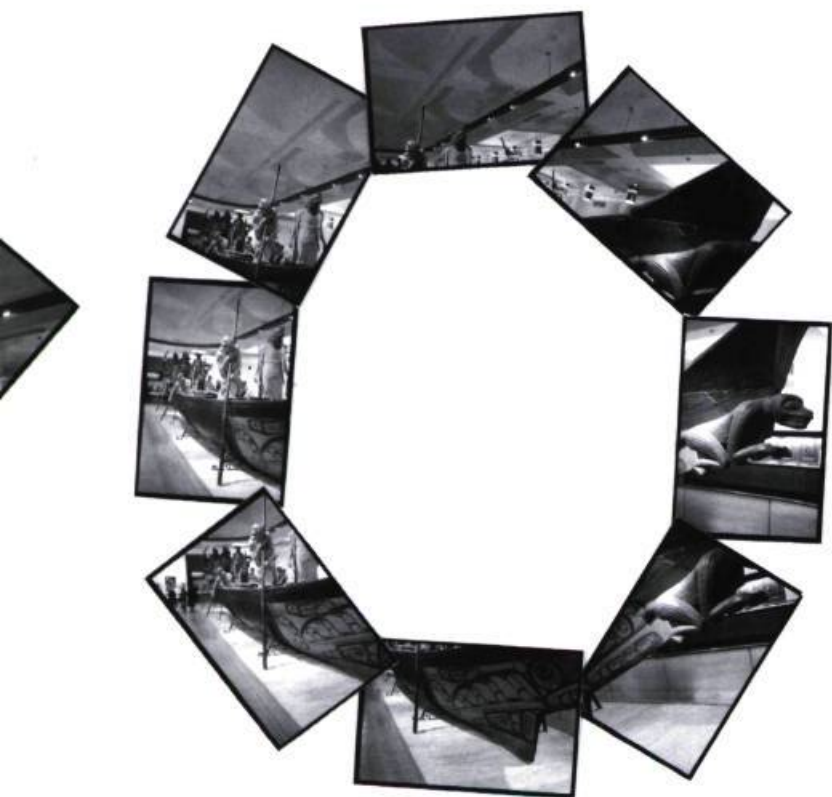
Par rapport à son travail environnemental, l'artiste a ici réduit son champ de vision. La multiplicité des points de vue étant cette fois générée au moment de la prise, c'est-à-dire directement sur la pellicule. Ce qui nous est montré dans sa globalité aurait dès lors bien plus à voir avec les maintes étapes de réalisation de l'œuvre. Ne sommes-nous pas ainsi au cœur du discours sur le « photographique », quand celui-ci affirme ses découps du réel, ses illusions de vérité, ses procédures de construction, de manipulation et d'articulation ? Dans *Palace of the Winds* et *Medusa/Apollo*, les bandes repères des

suite à la page 32

Ayant d'abord vécu à Toronto, **Bill Vazan** est installé à Montréal depuis déjà fort longtemps. Au Canada, c'est un des artistes les plus remarquables de sa génération. Le land art est le fondement et le prétexte de toute sa pratique artistique, l'utilisation d'autres médiums – dont la photographie – étant alors le moyen de commenter et de poursuivre sa démarche.

Critique et essayiste, **Mona Hakim** est une spécialiste de l'art contemporain montréalais et connaît bien, de surcroît, l'œuvre de Bill Vazan. Mme Hakim a collaboré au quotidien *Le Devoir* et écrit maintenant dans de nombreuses publications d'art actuel au Canada.

1. DUBOIS, Philippe. *L'Acte photographique*, Paris, Éditions Nathan, 1990, p. 97. 2. Idem, p. 96. 3. Idem, p. 254-255.



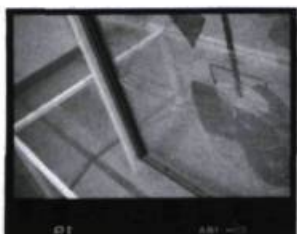
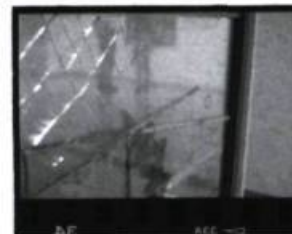
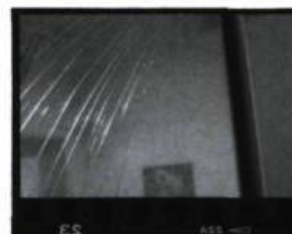
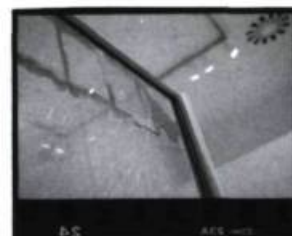
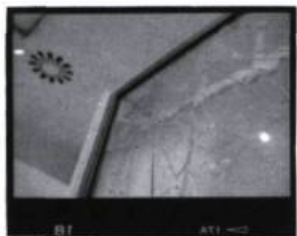
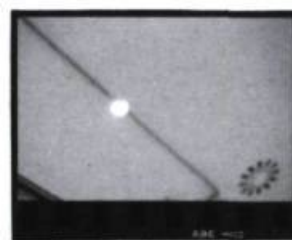
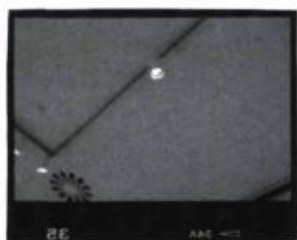


Dimanche 26 décembre, 1993 Syllabe « OM » (Stylo à vue) Temple Kailasa, Grottes Ellora, Inde
 Sunday, December 26, 1993 Syllable "OM" (Stylo à vue) Kailasa Temple, Ellora Caves, India



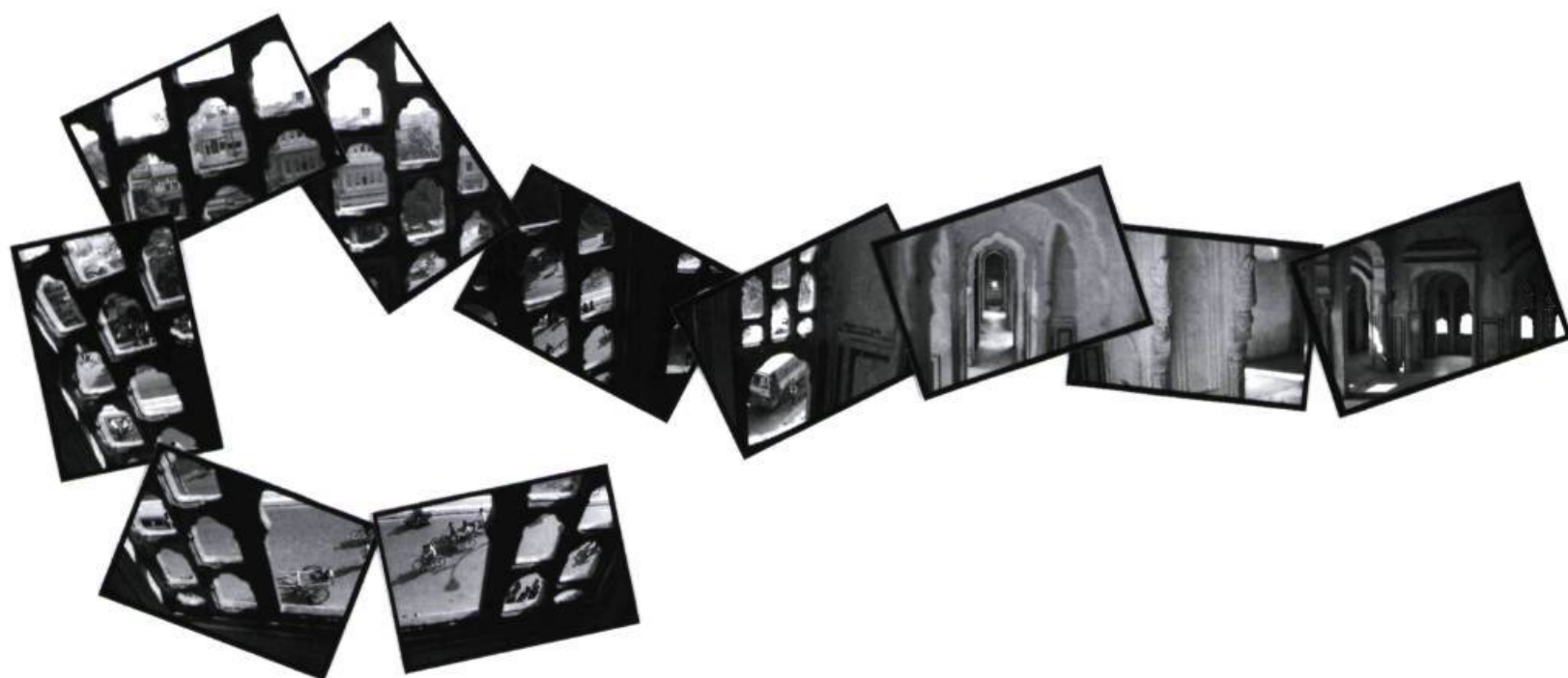


Vendredi 5 mars, 1993 Globes de Grand Verre (Triple Rotation dans l'hyperespace) Philadelphia Museum of Art
 Friday, March 5, 1993 Large Glass Globes (Triple Rotation through Hyperspace) Philadelphia Museum of Art





5 (extérieur & intérieur) Palais des Vents, Jaipur, Inde
 (outside & inside) Palace of the Winds, Jaipur, India





Samedi 22 août, 1992 Pourquoi ? [arabe] (Stylo à vue) Sur des bas-reliefs de la tombe de Ramose, Thèbes de l'ouest, Égypte
Saturday, August 22, 1992 Why? [Arabic] (Stylo à vue) Over Bas-Reliefs in Tomb of Ramose, West Thebes, Egypt

V

b

N

i

Travel Journal

a

I

a

I

Z

Looking closely at Bill Vazan's fragmented photographs, one comes to understand the necessity of interrogating the very conditions of photography's procedures, and consequently, those of vision. Conditions related to what Philippe Dubois adverts to as the "flatness" of the photographic image, an image "reinforced by the monocular nature of the optical device, [and that] offers a unique viewpoint of the object."¹ The author earlier mentions that "the second specific trait characterizing the photographic index, is that which renders it an object-plane at once flat, planar, and fixed."² With Vazan, this flatness of the image is non-existent or, at least, purposely annihilated. The figures appear to be in relief, yielding to a categorical inversion of the monocular perspective, that is, receptive to plural vision. Here, we begin to near sculpture, with its volumes and its "physicality," what is more, we may recall the importance of the role played by sculpture within the whole of Vazan's œuvre. As for photography, it has been part of the artist's production since the end of the 1960s, then used as a means to document his land art projects.

Be it in his sculptures, drawings, or photographs, the content is forever mobile, never frozen: decomposition of the *real*, reconstruction, formal vibration, and mobility. The artist's lines, either those engraved on stone, or those of his drawings, zigzagging across the paper's surface, trace a similar network of ramifications, resembling at times a vascular system, and at others, topographical surveys. The polysemous character of these images may be approached not only from a formal perspective, but also in their referential capacity. History, archeology, topography, ethnography, science, and cosmogony intertwine and weave a crystalline web that travels through time unto our very origins. Hence, the primitive signs of the engraved stone that encroach upon and unfold in a contemporary landscape. Hence, too, the perception of mobility in objects whose internal trajectories seem to want to excavate the earth's outer crust, and spread out in all directions in an encompassing, planetary system.

This spatial and temporal traversal, inherent in his outdoor sculptures, remains, in part, tributary of an environmental, social, and cultural awareness.

Direct intervention in landscapes is suggestive both of the relation between man and the space he inhabits, and a form of spatial appropriation, or a re-staging of the natural site. Working in or on the land-

scape judiciously contributes to reducing the terrestrial scale to that of the intervener, and analogously, to acquire mastery through familiarity over a given territory and architecture. However, land art is also an experience in perception, in framing, and in the vanishing points of the onlooking eye. And it is precisely at this point that land art encounters photography, which, in turn, becomes its extension. Again, in the words of Philippe Dubois, we are able to see how this type of structural mechanism may be summed up: "Photography, architecture, and installation equally, are *machines* for sight; that is, machines that fashion reality, construct it according to a game of perceptual norms, rationalize it through a more or less totalitarian shaping."³

With the six photographs reproduced in these pages, Bill Vazan is pursuing his observation and schematization of the environing world. Aside from *Large Glass Globes* and *Haïda Canoe*, the objects recorded by his camera refer to sacred monuments and gothic or prehistoric architecture. An endless return to mythical moments, a re-actualization of events that have marked the course of history, a temporal cleavage. Formally, the construction of these images follows a succession of fixed planes taken directly from the contact sheets and assembled as a mosaic. An assemblage that could be compared to the string of markings dug into rock, apparent in the artist's sculptures. The content of the photographs is fragmented, and each of the components, subtly out of phase. Contrary to what may emanate at first glance, these works are not of a single image cut, but of a combination of different shots each one marking a specific time and place. An operation of deconstruction and reconstruction into irregular planes whose sequence is left to be reassembled by the viewer. But also (and more so), a recording of the passage of time through these very mechanisms of movement.

In relation to his environmental production, here the artist has reduced his field of vision. The plurality of viewpoints is generated at the precise moment of the shooting, directly on film. Consequently, what is given to be seen in its entirety will hereby have more to do with the various stages of the work's creation. Are we not, then, at the heart of the "photographic" discourse, with its claims to slices of reality, to illusions of truth, and to procedures of construction, manipulation, and articulation? In *Palace of the Winds* and *Medusa/Apollo*, the usage

continued on page 32

Bill Vazan moved from Toronto to Montreal, where he has been living and working for many years. In Canada, he is one of the most outstanding artists of his generation. Land art is both the basis and momentum of Vazan's artistic practice, on which he then comments and documents with other media, including photography.

Mona Hakim is a critic and essayist specialized in contemporary art produced in Montreal, and in addition, is particularly knowledgeable of the œuvre of Bill Vazan. She has collaborated with the Montreal daily *Le Devoir* and regularly contributes to numerous Canadian art magazines.

1. Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, (Paris: Éditions Nathan, 1990) p. 97 (translated by J. Couëlle).

2. Ibid., p. 96. 3. Ibid., pp. 254-255.

suite de la page 14

planches-contacts servant de quadrillage attestent d'ailleurs clairement le montage photo, le procédé, la technicité, « la contre-illusion ».

En réduisant son champ de vision, et malgré l'extrême rigueur de ses combinaisons géométriques, Vazan a néanmoins réitéré la sensation d'ouverture et d'éclatement propre à ses projets de land art. C'est précisément par sa composition tramée et par ses nombreux angles de vue que ses photographies ne peuvent être appréhendées d'une manière monolithique. Le regardeur a la nette sensation d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du sujet photographié, comme s'il éprouvait les circonvolutions du photographe derrière la caméra. Ici la photographie aiguise nos diverses perceptions du monde, développe nos facultés kinesthésiques, questionne notre orientation spatio-temporelle.

Pour mieux renforcer ses positions, Vazan s'appuie sur certaines pensées scientifiques, notamment en physique sur la théorie des *superstrings*. Modèle mathématique qui prétend à une représentation multidimensionnelle d'une particule élémentaire. Autrement dit, les différents angles d'un même objet présenteraient autant de formes distinctes. Dans *Palace of the Winds*, *Medusa/Apollo* et *Large Glass Globes*, on peut éminemment parler d'une rotation dans l'espace, contribuant à faire valser de tous côtés le regard du spectateur. Dans les termes de l'artiste, il s'agit d'images renversées impliquant l'idée d'une quatrième dimension. *Large Glass Globes* (reproduction du *Grand Verre* de Duchamp) opérerait pour sa part une triple rotation dans l'espace en transposant le sujet saisi en un double demi-dôme (ou double pupille d'une vision binoculaire) de manière à créer l'illusion, par jeu associatif, d'un globe unique. Vazan fait ici un clin d'œil au génie de Marcel Duchamp, dont l'œuvre aura été nettement influencée par les recherches scientifiques, notamment concernant les notions d'inversion, d'illusion et de mouvement.

Haïda Canoe, Why? et *Kailasa Temple* se veulent pour leur part plus graphiques, scripturales. Dans la première, les images de scènes amérindiennes profilent le mot Exxon en guise de commentaire social sur la présence-pouvoir des compagnies pétrolières en territoire des premières nations. Sous l'aspect d'une signature arabe, le mot *Why?*, quant à lui, éclôt à même les motifs du tombeau égyptien de Ramose. Dans *Kailasa Temple*, les bras de la déesse se démultiplient en s'ouvrant en éventail, simulant une représentation figurée du son *om*, symbole par excellence de la divinité et du souffle créateur. L'image d'écriture poursuit en toute logique la calligraphie des pierres gravées et des empreintes au sol rattachées au travail sculptural de Vazan. L'écriture en tant que trace, ou mieux, en tant que trace d'images à lire, au même titre que les plans-séquences à décrypter. Dans les termes de l'artiste, il s'agit de tracer l'image par l'entremise d'un « stylo à vue ».

On pourrait sans contredit comparer la production de Vazan aux impressions décrites par Philippe Dubois à propos de la photo aérienne. Pratique dont l'auteur se permet fort judicieusement un rapprochement avec le mouvement « suprématiste » (Malevitch) dans sa conception d'un « espace nouveau », « irrationalnel », « universel », « flottant », « tournant ». « Une vue aérienne n'a littéralement pas de sens, affirme Dubois. On peut la regarder de tous les côtés, elle est toujours cohérente. C'est le point de vue suspendu et mobile [...] »⁴. Dans les photographies de Bill Vazan, les horizons courent dans tous les sens. Son propre nomadisme ne trace-t-il pas les lignes de force d'une perspective éclatée ? Ses œuvres en forme de puzzle ne tentent-elles pas de rationaliser à la mesure de l'homme la formation de l'univers et d'extrapoler à la fois les limites de notre champ visuel ?

Mona Hakim

continued from page 23

of the contact sheet's reference strips as grids clearly indicates the presence of photo montage, of procedure, of technicalness, of "counter-illusion."

Although reducing his field of vision, and despite the extreme exactness of his geometrical combinations, Vazan has nonetheless reiterated the sense of openness and expansion proper to his land art projects. It is precisely because of the woven-like quality of his compositions and his multiple angles of vision that his photographs cannot be apprehended in a monolithic manner. The viewer has the clear sensation of being at once inside and outside of the photographed subject, as though he or she were experiencing the photographer's behind-camera circumvolutions. Photography, with Vazan, sharpens our diverse perceptions of the world, develops our kinaesthetic faculties, questions our spatial and temporal orientation.

Supporting his position, Vazan turns to a number of scientific hypotheses, notably physics' *superstrings* theory: a mathematical model conveying a multidimensional representation of an elementary particle. In other words, the varying angles of a same object contain as many distinct forms. In *Palace of the Winds*, *Medusa/Apollo* and *Large Glass Globes*, a sense of rotating space becomes imminent, soliciting the viewer's eye from all sides. According to the artist, they are reversed images, suggestive of a fourth dimension. *Large Glass Globes* (a reproduction of Duchamp's *The Large Glass*) is the product of a triple rotation in space by transposing the recorded subject into a half-dome (or into the double pupil of binocular vision) to create the illusion by association of a single globe. Vazan is paying tribute to the genius of Duchamp, whose work was clearly influenced by scientific research, and more particularly, research concerned with notions of inversion, illusion, and movement.

Haïda Canoe, Why? and *Kailasa Temple* are works of a more graphic, scriptural nature. In *Haïda Canoe*, the images of American Indian scenes are assembled to form the word EXXON, a social commentary on the empowering presence of the petroleum industry in First Nation territories. Resembling an Arabic signature, the word *Why?* flourishes from within the motifs of the Egyptian tomb of Ramose. In *Kailasa Temple*, the goddess' arms are multiplied as they spread open like a large fan, simulating a figurative representation of the sound *om*, the symbol *par excellence* of the divinity of creative energy. An image of writing that pursues the same logic as the engraved rock calligraphy and the ground imprints in Vazan's sculptural work. Writing is thus posited as a trace, or better yet, as a trace of images to be read, in the same manner as the sequential planes are in want of being decrypted. As the artist himself suggests, the image is to be traced by a "seeing pen" ("stylo à vue").

It appears, then, that Vazan's production is indisputably comparable to the impressions described by Philippe Dubois regarding aerial photography. A practice that the author rightly links to Suprematism (Malevich), with its conception of a "new space," "irrational," "universal," "free-floating," and "rotating." "An aerial view literally has no direction," says Dubois. "It can be looked at from all angles, and always remain coherent. It is the suspended, mobile point of view [...]"⁴ Horizon, in Bill Vazan's photographs, spans in every which direction. Perhaps the artist's own nomadism traces the lines of vision of a fragmented perspective. Do his puzzle-shaped works not seek to rationalize – at human scale – the creation of the universe? Do they not try to extrapolate the very limits of our field of vision?

Mona Hakim

Translated by Jennifer Couëlle

4. Idem, p. 231-232.

4. Ibid., pp. 231-232.